Rok II. Lwów-Warszawa — Maj 1920. Nr. 15. i 16.

GAZETA MUZYCZNA

NACZELNY REDAKTOR: PROF. STANISŁAW NIEWIADOMSKI.

O DZIENNIKARSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ.

II.

Tak jest. Najważniejsza kwestja w wydawaniu sądów i znaczeniu ich dla przedmiotu krytykowanego, to kwestja k t o je wypowiada: w pierwszym zaś rzędzie. czy krytyk świeży, nie mający za sobą jeszcze przeszłości artystycznej, czy też doświadczony. który słyszał i przeżył wiele, a sąd swój o sztuce może oprzeć przynajmniej na obyciu się z nią i na możności korzystania z materjału nagromadzonego w pamięci, i z obserwacyj w życiu poczynionych.

Ale i krytyk doświadczony musiał niewątpliwie rozpoczynając kiedyś swój zawód, wnieść pewne przymioty, bez których rozwinąćby się nie mógł. Tu przedewszystkiem wymienić należy — talent. Krytyka to sztuka, a więc talent jest tu taksamo niezbędny jak w każdej innej gałęzi sztuki. I podobnie jak w twórczości czy też w wykonawstwie, bez wyobraźni artystycznej obyć się tu nie można, niemniej jak bez entuzjazmu i bez tej iskry duchowej, która całemu aparatowi nadaje życie i moc funkcjonowania. Rzecz prosta, że talent twórczy czy wykonawczy nie jest tu w tym stopniu wymagany, co w kompozycji lub wirtuozostwie; ale za to znowu zdolności literackie muszą być zupełnie wybitne, bo jednakże forma, w której krytyka się wyraża, jest jedynie tylko literacką. Zdaniem wielu autorów, zwłaszcza francuskich, punktem ciężkości krytyki jest głównie talent literacki, gdyż siła jego oddziaływania ma tak wielką przewagę, że efekt zewnętrzny krytyki w trzech czwartych polega na sposobie podania sądu i na wytworności formy, w jakiej otrzymuje wszelką ocenę zarówno przedmiot krytyki, jak i główny jej odbiorca t. j. publiczność.

Entuzjazm dla sztuki odgrywa też rolę niemałą. Na to, aby sądzić, trzeba mieć zamiłowanie szczere i gorące, a nietylko jedynie do dzieł muzycznych, lecz niemniej i do sztuki wykonawczej, której znaczenia obniżać nie wolno. Ciepły, przyjazny ton, wypływający z miłości dla sztuki i wszystkich istotnie jej oddanych organów, oddziaływa w wysokim stopniu dodatnio i zdziałać może więcej, niż wszelkie nagany choćby najsłuszniejsze, rzucane *ex cathedra* bez tego podkładu uczuciowego, jaki zbyteczny byłby niezawodnie w krytyce ściśle naukowej, ale w krytyce dziennikarskiej jest niezbędny. Podkład ten ratuje nawet najdrażliwsze momenty, zarówno bowiem ostra nagana, zarówno ironja, zarówno dowcip chociażby i „złośliwy" (Hanslick, Tappert) inaczej brzmią wyrosłe na gruncie szczerego, gorącego zapału dla sztuki, niż podawane w sosie żółci, kwasu i fermentu zimnych kalkulacyj, wydobytych z mózgu chociażby naukowo dość przygotowanego i praktyką wyćwiczonego.

Mając talent i zamiłowanie trzeba bezsprzecznie posiąść należyte wykształcenie, częściowo teoretyczne, a częściowo praktyczne. Nie w tym celu oczywiście, ażeby się było zmuszonym demonstrować jak należy to lub owo w kompozycji lub w wykonaniu przeprowadzić, bo to obowiązkiem krytyka nie jest; ale z drugiej strony i nie dlatego, aby krytyka miała być miejscem popisu dla erudycji, a już tem mniej

dla encyklopedycznej znajomości obcych zwłaszcza wyrazów, których użycie może w danym razie pewien efekt wywołać, efekt jednakże wcale niewymyślny. Teoretyczne ogólne i praktyczne (w jednej bodaj gałęzi) wykształcenie, potrzebne jest nietylko dlatego, aby dać niezbędną podstawę zawodową krytyce, lecz nadto dlatego, aby wogóle krytyk stał się istotą odczuwającą muzykę i jej piękno, rozumiejącą jej środki i granice, uznającą jej cele estetyczne i społeczne, słowem, aby był osobistością muzykalną. Rzecz prosta, że wobec dzisiejszego rozrostu muzyki, sama znajomość jej warsztatu i jej dzieł nie wystarcza, krytyk musi znać całą atmosferę sztuki, nawet więcej jeszcze, musi być bystrym obserwatorem całego życia duchowego ludzkości, znać jego przeszłość i teraźniejszość, interesować się żywo jego przyszłością, być w pewnem znaczeniu psychologiem i filozofem. Niema też najmniejszej wątpliwości, że kwalifikacje te wzniesione do stopnia całkowitej doskonałości są najbardziej pożądane, zastrzec się tu jednak należy, iż nie śmią być one złożone w jakiejś jednej komórce umysłu, lecz przesiąknąć całą jego duchową osobę, aby funkcjonować mogły zawsze wspólnie, nawet wówczas, gdy go uczucie w zupełności ogarnie, przytłumiając chwilowo refleksję. Bo krytyk nie może nigdy liczyć na swą tak zwaną objektywność, nie będąc przecież ani taksatorem, ani organem śledczym! On ma być zawsze słuchaczem, zawsze łaknącym piękna estetą, zawsze człowiekiem żywego uczucia, zawsze artystą, a dopiero po wszystkiem — sędzią i panem formy literackiej.

Do tego jednak, aby sąd subjektywny (a ostatecznie każdy opiera się głównie na poczuciu swem osobistem) miał wyższą wartość, nie wystarczy sama tylko kultura estetyczna i uczuciowa. Potrzebną jest jeszcze w wysokim stopniu kultura etyczna, o tę zaś trudniej niż o wszystkie inne kwalifikacje, jakby właśnie dlatego, że tam, gdzie w pierwszym rzędzie idzie o to k t o krytykuje, wartość moralna jednostki odgrywa bezsprzecznie rolę najważniejszą. Na nic się bowiem nie przyda słuch wyrobiony, jeżeli ujęty wdziękiem osobistym spiewaczki krytyk nie chce słyszeć jej nut niedociąganych, na nic się nie przyda znajomość doskonała form, gdy w osobie kompozytora widzi jedynie swego konkurenta, na nic zapał do sztuki, gdy ma na myśli załatwienie osobistych porachunków, na nic wykształcenie estetyczne, gdy zaskarbić chce sobie względy wpływowych osobistości, na nic erudycja, gdy dla zwrócenia na siebie uwagi, bez pardonu „zdziera“ wszystko dokoła, lub gdy potem znowu dla zdobycia popularności i sympatji (bo i to się zdarza, nawet bezpośrednio po sobie) gołąbkuje ze wszystkimi...

Poruszając kwestje kwalifikacji moralnych, wchodzimy na pole niezmiernie szerokie, i jeżeli miałoby przyjść kiedy do tego, aby obejmujący pióro sprawozdawca, krytyk, referent czy jak go nazwiemy, miał przedkładać dowody swojego uzdolnienia zawodowego, to byłoby rzeczą conajmniej równie słuszną, aby się poddawał także i próbie kwalifikacyj moralnych: u tak zwanego *homo novus* rozciągniętej na pewien okres czasu, — u praktyka roztrząśnięciu dotychczasowej działalności i sprawdzeniu jej nieskazitelnego przebiegu. Możeby to miało ten dodatni rezultat, że krytyk poczuwający się do obowiązku nieustannego kształcenia się zawodowego (rzeczy oczywiście niezbędnej), poczuwał się również do konieczności kształcenia własnego charakteru.

Krytyk powinien też być w zupełności niezależny. Skoro bowiem raz jest połączony z jakąś instytucją teatralną czy koncertową, z jakimś zakładem naukowym, czy z jakąś firmą wydawniczą, w ogóle z czynnikami, do których stoi w stosunku pewnej zawisłości; to mu żadne nie pomogą sposoby, prędzej czy później natrafi na konflikt i jeden lub drugi węzeł będzie musiał nadszarpnąć albo: ze sztuką albo ze swoim przełożonym, kolegą, chlebodawcą, wspólnikiem czy przyjacielem.

Przytem zauważyć można, że opinja publiczna z góry już wiary nie miewa w sąd wydawany w zależności, a krytyk często nawet niesłusznie naraża się na zarzut: służalstwa, nieszczerości lub chwiejności w zdaniu, nie mówiąc o przedajności, która zresztą tylko w jakichś grubych, wyjątkowych wypadkach zachodzićby mogła.

Jeżeli etyczna kultura najniezbędniej musi być od krytyka wymaganą, a niezależność conajmniej bardzo — pożądaną (do czego jeszcze powrócimy, gdy będzie mowa o obowiązkach, jakie społeczeństwo ma wobec krytyka), to takt towarzyski byłby jedną z właściwości również pierwszorzędnego znaczenia.

Przybieranie pozy lekceważącej wszystko dokoła siebie, bywa jedną z najbrzydszych wad krytyka i zdarza się bardzo często, bo wytwarza ją w sposób naturalny brak dostatecznej odporności u danej jednostki. Nie mówię o megalomanji, bo ta nawiedza zwykle tylko chorowite, przemęczone mózgi. Ale sprawozdawca muzyczny, który już w młodym wieku miał w ręku możność wydawania wyroków bez najmniejszej kontroli, bardzo łatwo popada w zarozumiałość, której następstwem jest traktowanie wszystkiego z góry bez względu na wysokość przedmiotu krytyki, niedyskretne tykanie rzeczy nie związanych ściśle ze sztuką (jakkolwiek. gdy idzie o występy na estradzie lub scenie, to krytyk ma zupełne prawo poruszania rzeczy na pozór nie należących do zakresu jego specjalnego), forma sprawozdania czy krytyki: wyniosła i niegrzeczna, niekiedy impertynencka, u niektórych znowu kurjerkowo-baraszkująca, do zbytku swobodna lub wprost niesmaczna.

Z tych to powodów i sprawozdawca muzyczny potrzebuje wychowania i kontroli. Zasadniczo więc nie można pod żadnym warunkiem zgodzić się na twierdzenie, że krytyka nie ulega krytyce. Przeciwnie, krytyka powinna być tak samo poddawaną ocenie jak każde zjawisko sztuki, jak każdy czynnik życia społecznego i artystycznego. Krytyk zastrzegający sobie nietykalność, staje w obronie zasady zupełnie wykluczającej jego własny zawód, ale co gorsza nasuwa podejrzenie, że krytyki wytrzymać nie może, i że argumentów mu brak na poparcie własnego zdania. Stąd to w zagranicznych pismach muzyce poświęconych, bardzo często spotkać dziś można krytykę krytyki*).

Wreszcie żaden krytyk bez wyjątku nie powinien nigdy zapominać o tem, iż nieomylność nie istnieje i że tylko odpowiednia przezorność może od omyłki uchronić, a takt przeciw jej jaskrawości zabezpieczyć. Wolno mu też oceniać rzecz na podstawie odniesionego wrażenia, wypowiadać zdania, dawać wskazówki i przestrogi, lecz wystrzegać się jak najstaranniej wniosków przedwczesnych stawianych na przyszłość, jeżeli zwłaszcza ma do czynienia z objektem niedostatecznie mu znanym.

Od rzeczy złych i grubych począwszy, a skończywszy na drobnych słabostkach i nietaktach, na wszystko może być miejsce w działalności referenta muzycznego, bez względu na to czy się uważa za krytyka czy za sprawozdawcę tylko, przybierając tytuł, który w gruncie rzeczy nic nie mówi i którego jak dotąd, nie nadaje żadna władza, chyba jedynie opinja publiczna. stawiająca jednego wyżej drugiego niżej, stosownie do tego, jaką kto sobie szarżę pracą swoją zdobędzie.

A na zapytanie kto ma właściwie za pióro chwytać, można jedynie odpowiedzieć, że nie muzykolog i nie muzyk praktyczny, nie zawodowiec i nie laik, nie uczony i nie ignorant, tylko człowiek muzykalny, któremu cześć dla piękna, dobra i prawdy głęboko wrosła w serce i umysł.

St. Niewiadomski.

*) Nie jest moim zamiarem ukrywać, iż ustęp ten piszę pod wrażeniem listu otwartego sprawozdawców lwowskich, którzy właśnie oświadczyli się przeciw krytykowaniu krytyki. Mieliby słuszność, poddając ocenie działalność swego kolegi, skoro znaleźli w niej coś niewłaściwego, nie mieli jej jednak absolutnie, zastrzegając sobie prawo wyjątkowe.

MUZYKOLOGJA A MUZYKA PRAKTYCZNA.

Od lat kilkunastu posiadają uniwersytety: krakowski i lwowski katedry muzykologji. Winniśmy wielką wdzięczność dostojnym uczelniom, że jeszcze w czasach naszej niesamodzielności politycznej stworzyły te, dla naszej kultury tak wielkie mające znaczenie placówki. Pojęcie muzykologji jako nauki jest bardzo szerokie; obejmować ona może studja historyczne, fizyko-akustyczne i estetyczne. Od indywidualnych skłonności profesora zależy nadanie dominującej przewagi jednej z tych trzech gałęzi. Zaznaczyć przytem należy, że żadna może z nauk ze sztukami pięknemi związanych, nie wkracza tak ściśle w dziedzinę praktyki artystycznej jak muzykologja; uczony poświęcający się tej nauce, powinien być fachowym, praktycznie wykształconym muzykiem — wtedy bowiem dopiero będą jego prace miały charakter żywotny — wychodzący poza ramy suchej, papierowej teorji. — Muzykologja jako nauka młoda stwarza sobie dopiero metody; monopol w ich wynajdywaniu przypisywali sobie oczywiście niemcy, którzy jak wszystko tak i muzykologję według swoich szablonów na całym świecie „zorganizować" pragnęli.

Nader symptomatycznemi były ostre dysputy prowadzone na ten temat na kongresie Międzynarodowego Towarzystwa Muzycznego, który miał miejsce w Paryżu na sześć tygodni przed wybuchem wszechświatowej wojny. Burzliwa atmosfera Walnego zebrania M. T. M. — o którem nikt nie przypuszczał, że będzie ostatniem — wskazywała na silną opozycję (nawet niemieckich amerykanów: Dr. O. Sonneck) przeciwko jaskrawo objawiającej się zachłanności niemieckiej. Tylko wyjątkowemu taktowi przewodniczącego J. Ecorcheville'a, który w rok potem padł na polu walki od niemieckiej kuli, udało się załagodzić spór, grożący zerwaniem zebrania...

Nasza muzykologja, siłą rzeczy przeszłych, kształciła się na niemieckiej. Ponieważ jednak nasze obecne usiłowania powinny dążyć do otrząśnięcia się ze wszystkiego, co w umysłowości niemieckiej było szkodliwem a nam zbytnio imponowało, przeto należałoby przeprowadzić ścisłą rewizję metod niemieckich w ich zastosowaniu do naszych naukowych potrzeb. I tu dla naszych muzykologów otwiera się bardzo wdzięczne pole. Przedewszystkiem zaś powinniśmy sobie zdać sprawę z tego, że najważniejszym obecnie celem polskiej muzykologji jest nie tylko wydawnictwo, analiza, ocena i klasyfikacja dzieł dawnej polskiej sztuki, ale zajęcie się powołaniem tych dzieł do życia — wykazanie ich żywotności artystycznej w sposób praktyczny. Bez tej praktycznej realizacji będzie świadomość o stanie wysokiej kultury naszej w dawnych wiekach martwą literą — pustem brzmieniem szeregu nazwisk.

Poruszając te kwestje nie przemawiam oczywiście do naszych muzykologów, dla których są one równie jasne jak dla mnie i którzy w tym właśnie duchu od szeregu lat pracują. Chodzi mi głównie o zainteresowanie naszych praktyków muzycznych tą sferą dawnej twórczości, która im jest nieznaną i na którą niejednokrotnie z winy samych muzykologów — patrzą jak na jakieś mało interesujące cmentarzysko nudnych pamiątek przeszłości. Zjawisko ukrytej walki i wzajemnej niechęci pomiędzy muzykologami a muzykami praktykami spotyka się wszędzie; pierwsi zarzucają drugim lekceważenie wartości dawnych arcydzieł oraz co gorsze obchodzenie się z nimi bez uszanowania dla naukowej t. z. filologicznej interpretacji — wprowadzanie zmian i dowolności wskazujących na zupełne niepojmowanie stylów i epok. — Praktycy zarzucają najczęściej muzykologom brak zmysłu artystycznego oraz praktyczno-muzycznego, bez których ożywianie arcydzieł sztuki staje się istotnie niemożliwem. Ponieważ nie zawsze można żądać, aby uczony badacz-teoretyk miał zmysł praktyki muzycznej a kapelmistrz lub wirtuoz był w stanie zdobyć pełnię naukowej wiedzy muzykologicznej — re-

zultat pożądany wypłynąć może jedynie z rozumnego podziału pracy i wzajemnego zaufania. W tym więc sensie podwójnym powinna postępować nasza praca nad muzykologją o ile chcemy aby, godny wawelskiego, skarbiec naszej dawnej muzycznej twórczości — nie był jak dzisiaj przystępnym dla kilku wtajemniczonych, aby nie był niedostępnym sezamem, którego rzadkie okazy daje się poznać szerokiej publiczności jedynie z racji jakichś specjalnych „historycznych“ koncertów.

Obok palącej sprawy wydawniczej, którą dziś nasze Ministerstwo oraz Akademja Umiejętności zająć się mają obowiązek — mimo trudności, jakie doba obecna stworzyła — winni nasi muzykologowie — dla użytku przyszłych wykonawców nie poprzestawać na samych realizacjach tekstów i analizach, ale doszukiwać się podstaw estetyki „odtwórczej“ dawnych epok, aby praktykom-muzykom odpowiednie wykonawcze dawać wskazówki. I tu zlanie się teorji tj. badań naukowych z praktyką powinno być najzupełniejsze; jakie bowiem w tym zakresie panują braki (nie tylko u nas, ale wszędzie na świecie) najlepiej dowodzą przeróżne „nieomylne tradycje“ w interpretowaniu dzieł choćby tak znanych autorów jak Bach, Mozart lub Beethoven. Punktem wyjścia takiej szkolarskiej „nieomylnej tradycji“ bywa najczęściej zanotowanie kilku ornamentacyjnych szczegółów oraz owo już komicznie wprost brzmiące a jednak serjo czasami powtarzane przekonanie, że np. Bacha utwory należy ściśle grać tak jak były napisane przez autora tj. bez żadnych dynamicznych oraz tyczących zmian tempa odcieni. O tem, na tle jakiej epoki żył i tworzył Bach, jakiem było napięcie uczuciowe tego barokowego świata, którego wielki kantor lipski był wyrazem — o tem przy interpretacji Bacha się nie wspomina... A cóż dopiero mówić o trudnościach, które piętrzyć się muszą dla niewtajemniczonego wobec utworów polifonii wokalnej XVI. i początku XVII. wieku. Tu w odtwarzaniu trzymać się suchej litery nuty i rytmu byłoby pogrzebaniem artystycznej treści utworu. W wykonywaniu dzieł religijnych renesansowej epoki daje niewątpliwie rękojmię prawdziwych tradycji Kapela Sykstyńska w Rzymie; ale w stosunku do przebogatego repertuaru muzyki świeckiej? owych koronkowych francuskich „chansons“ — madrygałów? jakich tu trzymać się tradycji? — jedynie droga wczuwania się w epokę — w całokształt jej pojęć etycznych i estetycznych — owo Schumanowskie powiedzenie, iż „muzyk tak dobrze powinien studjować Madonnę Rafaela jak malarz Symfonję Beethovena“ — może być punktem wyjścia do zrozumienia ducha interpretacji tych dzieł; przyczem nie należy zapominać, że wykonawcom zostawiano dawniej o wiele więcej swobody — nie krępowano ich setkami znaczków i objaśnień — że mówiąc inaczej, mieli dawni kompozytorowie daleko większe do swych odtwórców zaufanie, niż to się dzisiaj dzieje. — Tych kilka uwag spowoduje może zainteresowanie się tą sprawą — nie małej wagi — tych wszystkich, którym całokształt naszej kultury na sercu leży. Praca rozpoczęta na uniwersytetach krakowskim i lwowskim, którą niechybnie Warszawa i Poznań w najbliższym czasie obejmie, powinna w wolnej Polsce w zdwojonem odbywać się tempie.

Znając dobrze to, cośmy z siebie ongi wydali, będziemy mogli z większem zaufaniem we własne siły budować gmach naszej twórczości — z nadzieją, że przyszłe pokolenia o niej nie zapomną. *Henryk Opieński.*

O PRZYSZŁOŚĆ LWOWSKIEJ OPERY.

Zapewne to tylko pogłoska na razie, że gmina miasta Lwowa nosi się z zamiarem usunięcia opery, a pozostawienia tylko dramatu z operetką w głównej naszej świątyni sztuki, lub. że projektuje zredukowanie ilości przedstawień operowych do sezonu dwumiesięcznego. Ale pogłoska ta ma za so-

bą duże prawdopodobieństwo, nie można też pomijać jej milczeniem zwłaszcza, że pewne znaki na firmamencie naszym artystycznym naprawdę wzbudzają obawę, o dalsze losy lwowskiej opery.

Dramat i opera, ta u nas nierozłączna od lat wielu para, zaślubiona niegdyś nie tyle z czystej miłości ile raczej ze względów oportunistycznych i konwenansowych dawno już przebyła okres zadowolenia i zgody, a przeszedłszy przez stadjum ustępstw wzajemnych, wstąpiła w stan ukrywanej jeszcze jak dotąd, lecz głębokiej niechęci, od której już jeden krok tylko do — rozwodu.

Mieszkając pod jednym dachem, ma się zawsze tysiąc powodów do robienia zarzutów, do nieporozumień, zatargów i niezgody. Opera w tym wypadku, jak każda posażna dziedziczka, żądała od swego małżonka, aby jej stanowiskiem i dochodami dorównywał, pierwsze miejsce i wszelkie honory oddawał, zwłaszcza, gdy sam już od dłuższego czasu tego pierwszorzędnego stanowiska nie umie zająć, a w dodatku nietylko oczekiwanych dochodów nie dostarcza, lecz nawet kasą swej połowicy niejednokrotnie zasilać się musi. I czyż dziwić się można, że kwestja kto kogo utrzymuje, często bywała przedmiotem roztrząsań, aby ekonomiczne stosunki tego stadła uregulować, i życie dalsze umożliwić?

Ale nie tylko kwestje ekonomicznej lub czysto technicznej natury jak próby, wspólni pracownicy i wspólne lokale, były przedmiotem sporów i zatargów, bo nawet i kwestje artystycznego powodzenia jątrzyły nieustannie dramat przeciw operze, szczęśliwej a niezasłużonej, jak zawsze twierdził, współzawodniczce swojej. I czy to nie historja Flipoty na szersze rozmiary?...

Zawiść nurtująca między dwoma działami sztuki sprzężonemi ze sobą, nigdy nie mogła dobrze wpływać ani na gospodarkę teatru wewnętrzną, ani na rozwój sztuki. Dlategoto naturalnem i prostem musiało się każdemu wydać dążenie gminy m. Lwowa, która w pierwszym roku objęcia teatru w swój zarząd, usiłowała oddzielić dramat od opery i operetki. Ale usiłowania te rozbiły się o brak lokalu, czy też może jeszcze bardziej o brak dostatecznej energji. I nietylko, że do rozłączenia tych działów nie przyszło, lecz stało się coś jeszcze gorszego, bo oddano dyrekcję teatru niepodzielnie w ręce jednostronnego specjalisty a był nim jak wiadomo artysta dramatyczny p. Michał Tarasiewicz. Ale nowy dyrektor ogłoszony Mesjaszem teatru we Lwowie, dramatu nie stworzył a operę — położył, czyniąc to z całą bezwzględnością człowieka, który w głębi serca nie ma dla niej najmniejszej sympatji i podobnie jak każdy inny aktor-dyrektor, współzawodniczki dramatu nie znosi, jej nawet najprawdopodobniej przypisując winę niepowodzeń teatru.

Jestto jednakże złudzenie, jeżeli ktoś myśli, że usuwając operę albo ilość jej przedstawień redukując, już tem samem stawia dramat na nogi, bo stanowisko jego podnieść się może jedynie przez podwyższenie poziomu artystycznego tak personalu, jak reżyserji, a w końcu repertuaru, przeciw któremu wszyscy jednogłośnie występują. A pozostawienie przeciętnego dramatu w połączeniu z operetką (tem gorzej, gdyby ona była od niego lepszą!) w rezultacie da zawsze tylko teatr — lichy.

Gmina zatem, nie mając nic lepszego do zrobienia, powinnaby zatrzymać stan dotychczasowy, aż do stworzenia lokalu, umożliwiającego oddzielne istnienie opery i dramatu. Zmiana zaś, któraby miała wcześniej zajść, polegałaby głównie na tem, aby dyrekcję opery złożyć w ręce ukwalifikowanej osobistości. Bo zasada, iż dyrekcja teatru ma spoczywać w jednym ręku, ma znaczenie czysto tylko teorytyczne; może w danym razie dogadzać fałszywej ambicji dyrektora, może na pozór miejskim władzom ułatwiać „rządzenie", ale dla sztuki jest zgubną, jak się to okazuje na rezultacie całorocznym sceny lwowskiej, ogó-

łem wziąwszy bardzo słabym, a w operze nie wykazującym żadnego kroku naprzód, tylko raczej cofnięcie się i to znaczne.

Nie da się zaprzeczyć, iż trudności w prowadzeniu opery są wielkie w czasach obecnych, a niedostatek dekoracyj i kostjumów, brak nut i nowego materjału dotkliwie uczuć się daje. I to również prawdą jest niezbitą, że wymagania pracowników nieustannie wzrastające, nie stoją w żadnym stosunku z pracą wykonywaną coraz opieszalej, bez poczucia i poszanowania obowiązku, nie mówiąc już o jakimkolwiek zapale. Ale brak zwierzchnika muzykalnego mającego należyte pojęcie o zadaniu swojem, i ambicje artysty zamiłowanego w sztuce, powiększa tylko ten cały szereg przyczyn złego i staje na ich czele; opera tedy obciążona apatją i niedbalstwem staje się podobną do ptaka o skrzydłach ołowianych, który nietylko latać, lecz nawet pływać nie jest zdolny.

Teatr wielki w Warszawie choruje podobnie jak opera lwowska. I tu też także mówi się o możliwości zwinięcia przedsiębiorstwa nie mającego wyższego znaczenia dla sztuki, a pożerającego ogromne sumy. Możeby to wreszcie i miało jakieś dobre następstwa tak w Warszawie jak i we Lwowie. Lecz projekt taki rozumiećby można w tem tylko znaczeniu, że zwinięcie opery na jakiś czas ułatwićby mogło jej rekonstrukcję. Bo usunięcie opery zupełne, jest rzeczą wprost pomyśleć się nie dającą w stosunkach kulturalnego miasta stołecznego!..,

Niewiele lepszy jest i projekt urządzania dwumiesięcznego sezonu dla Lwowa z trupą (wędrującą!), któraby gościła chwilowo w Krakowie, Lublinie i innych miastach. Prowadziłby on tylko do zupełnego obniżenia poziomu opery i pozwoliłby jedynie operetce prosperować, bo ta oczywiście musiałaby pozostać na swem stanowisku (któżby zresztą we Lwowie ośmielił się je zachwiać?), aby chóry i orkiestra mogły egzystować, chociażby ta egzystencja miała zejść na szczebel najniższy...

Opera polska we Lwowie obchodzi właśnie w tych latach jubileusz pięćdziesięcioletniego istnienia swego, zaiste więc trudno byłoby wymyśleć coś godniejszego na uczczenie tej rocznicy, jak rozwiązanie jej, lub chociażby tylko redukcję!...

Ale miejmy nadzieję, że to tylko istotnie pogłoska, i że przecie znajdzie się ktoś wśród opiekunów teatru miejskiego, który na serjo pomyśli o przyszłości opery lwowskiej i jej uzdrowieniu! (+)

WICEMINISTER SZTUKI I KULTURY W MAŁOPOLSCE.

Małopolska oczekiwała odwiedzin szefa najwyższej magistratury artystycznej jeszcze w czasach, gdy teka ta była w rękach Zenona Przesmyckiego. Nawał prac organizacyjnych w tworzącem się Ministerstwie nie pozwolił b. Ministrowi wykonać zamiaru. dopiero następca jego w kierownictwie tego urzędu Wiceminister Jan Heurich przedsięwziął podróż inspekcyjną i to z wielkim. niezwykłym. nakładem pracy i czasu. Podróż Wiceministra po Małopolsce trwała przeszło dwa tygodnie i dzieliła się na trzy etapy: Lwów, Kraków. Zakopane. — Rozpoczęciem podróży od Lwowa chciał p. Heurich złożyć hołd tej wschodniej fortecy kultury polskiej. grodowi. pomnożycielowi polskości — to też wdzięczny Lwów przyjął go z otwartemi rękami. Podejmowali go i prezydent miasta i koledzy architekci w swem „Kole“ i kurator zakładu im. Ossolińskich. i sfery literacko-artystyczne w Kasynie i Kole i w. i.

Ze spraw muzycznych. najbliżej naszych czytelników obchodzących zapoznał się we Lwowie p. Wiceminister za pośrednictwem wysłanych delegacji z całokształtem naszych potrzeb.

Konferował z Prezydjum miasta o sprawie opery i orkiestry, przyjął deputacje Towarzystwa muzycznego.

Związku muzyczno - pedagogicznego, „Lutni“. „Echa“. Koła muzycznego. Gremium szkół muzycznych. Grona nauczycieli muzyki w seminarjach nauczycielskich. Sekcji muzycznej Związku nauczycielek i w i.

Hojnym darem 2.000 marek przyczynił się do założenia Towarzystwa Bratniej pomocy młodzieży kształcącej się w muzyce*).

Świetne przedstawienie „Aidy“ z p. Korolewicz-Waydową i Krugłowskim, premiera „Warszawianki“, lwowskiego kompozytora Stadlera, „Izrael w Egipcie“ Haendla wykonany wspólnemi siłami Towarzystwa muzycznego. Lutni i teatru miejskiego wreszcie koncert w Kasynie i Kole. w którym brali udział wyłącznie lwowscy artyści. dały p. Wiceministrowi najwyższe wyobrażenie o muzycznej kulturze Lwowa. Kilkakrotnie wyrażał swój podziw dla tego miasta, które wśród najcięższych przejść wojennych wiernie strzegło powierzonych sobie skarbów sztuki i nieustawało w pracy nad utrzymaniem tradycji swej na całą Polskę sławnej muzykalności.

W Krakowie z natury rzeczy wysunęły się na pierwszy plan sprawy Wawelu. muzea. zbiory. konserwacje zabytków, ale i tam muzyka swoje atuty wygrała. a braki i potrzeby przedstawiła. — Dały się słyszeć świetne chóry: męski Echa. i mięszany Towarzystwa operowego. i żeński prof. Kryształowicza; w teatrze powszechnym był p. Wiceminister na polskiej operetce Malinowskiego: „Kwiat paproci“; w sali spiskiej na popisie uczniów konserwatorjum; z poruszonych przez delegacje spraw. zajął się żywo kwestją nabycia na własność Ministerstwa oper i niewydanych komnozycyi Wł. Żeleńskiego; sprawą opróżnienia starego teatru przez szpital wojskowy i oddania tego gmachu na koncerty i pomieszczenie konserwatorjum. Organizacja Związku muzyków i jej koncerty symfoniczne wzbudziły w tym stopniu jego zainteresowanie. że polecił jednemu z towarzyszących sobie referentów ministerjalnych p. Głowackiemu przedłużyć pobyt w Krakowie dla wysłuchania koncertu Związku.

Dwudniowy pobyt w Zakopanem zakończył objazd Małopolski. poczem p. Wiceminister wraz z towarzyszącymi mu urzędnikami Chrzanowskim. Głowackim i Skotnickim powrócili do biur uwożąc z sobą bogaty materjał informacji. poznanych stosunków i potrzeb. aktów. memorjałów i petycji, których odpowiednie wykorzystanie i zrealizowanie będzie w pierwszym rzędzie zależne od ram. które budżet państwowy sztuce i kulturze wyznaczy.

*) Towarzystwa takie istnieją już w Warszawie i oddają młodzieży ogromne usługi, przez pomoc materjalną, bibljoteki nut i książek muzycznych, wypożyczenie instrumentów, Kółka samokształcenia, bilety ulgowe na koncerty i do opery itp.

RUCH MUZYCZNY WE LWOWIE.

W ostatnim tygodniu ubiegłego miesiąca zjawili się na estradzie lwowskiej dwaj pianiści: Seweryn Eisenberger i Stefan Askenase, których bezpośrednie zestawienie w sprawozdaniu — mimo znacznej bardzo różnicy ich wieku — nie spowoduje prawdopodobnie zbyt jaskrawego dysonansu. Pierwszy z nich, już uwieńczony aureolą światowego pianisty, czuje się, jako rutynista, na estradzie koncertowej jak u siebie w domu; drugi stawia właśnie swe pierwsze kroki na arenie wirtuozowstwa i zbiera — po ukończeniu swych studjów u znakomitego prof. Sauera — swe pierwsze laury w krajowych i zagranicznych ogniskach życia muzycznego. Dzieła Haendla, Schumanna i Liszta, oraz szereg bardzo melodyjnych i efektownych etud I. Friedmana zapełniły program Koncertu Eisenbergera. (VI. wieczór z „cyklu arcydzieł fortepianowych“). Zbyteczne byłyby superlatywy podkreślające liczne i rozmaite zalety tej gry, nie tylko brawurowej, lecz przedewszystkiem wybitnie uduchowionej. Zaznaczę w pierwszej linji prawdziwy entuzjazm,

wywołany w kołach znawców niezrównanie poetycznem wykonaniem fantazji Schumanna op. 17. Wobec wrażeń tego rodzaju bledną naturalnie najokazalsze nawet sukcesy odniesione popisem techniki w marszu weselnym (Mendelsohn-Liszt). Zaletom wyższym, niż technika znakomicie wyrównana, zawdzięcza również swe wielkie powodzenie p. Stefan Askenase. Gra tego młodego artysty, posługująca się pełnym tonem i zasobami techniki wydoskonalonej, pod każdym względem dojrzała, uwypukla zarówno harmoniczne jak dźwiękowe piękno, każdego utworu, a ponadto oddaje częstokroć wiernie nastrój interpretowanej kompozycji. Wymieniwszy tyle zalet koncertanta, niepodobna pominąć milczeniem pewnej afektacji, objawiającej się opóźnieniem niektórych fraz lub akordów, lub nieuzasadnionem nieraz wstrzymaniem tempa, w ogóle przesadną niejednokrotnie premedytacją efektów. Takiego sposobu gry nie znoszą dzieła Beethovena, wymagające niepokalanej prostoty i — że tak powiem — szczerości stylu. Pięknie wypadły pierwsze dwie części H-moll sonaty Szopena, a jeszcze artystyczniejszem nazwać można wykonanie fantazji Szymanowskiego op. 14, oraz utworów Debussy'ego i Liszta. Ogólny zachwyt wywołał w audytorjum sonet Petrarki As-dur.

Pierwsze we Lwowie wykonanie oratorjum I. F. Haendla „Izrael w Egipcie" (koncert nadzwyczajny w dniu 29. kwietnia) świadczyło pochlebnie o pietyzmie gal. Tow. muzycznego dla dzieł klasycznych, obliczonych wyłącznie na publiczność bardzo muzykalną. Zamiłowanie do produkcyj zbiorowych — a zwłaszcza choralnych — u nas niewielkie niestety, domaga się istotnie poparcia. Sądząc po chłodnem stosunkowo przyjęciu, jakiego doznało dzieło Haendla, cel ten — że tak się wyrażę — pedagogiczny, po części tylko został osiągnięty. „Izraela w Egipcie" oklaskiwała bowiem ta garstka jednostek muzykalnych, którym nie brak owego zamiłowania. Dla szerszych sfer publiczności pozostało słynne oratorjum i nadal księgą zamkniętą „o siedmiu pieczęciach". Ogół nie dosłuchał się więc ani interesujących — bądź co bądź — śladów zapoczątkowania muzyki programowej i tendencji do naśladowania głosów natury (Haendel usiłował naszkicować realistycznie niektóre plagi egipskie), ani też — co gorsza — potężnego natchnienia religijnego, którem owiane są psalmy dziękczynne w drugiej części „Izraela". Winę tego braku należytego zrozumienia złożyć można, po części na wykonawców — solistów, którzy z małymi tylko wyjątkami (pp. Dr. Czerny i J. Woliński) nie wykazali dostatecznego wniknięcia w styl oratoryjny. U pań solistek zauważyłem nawet — tu i ówdzie — niepewność intonacji. Po za tem wywiązały się wzmocnione zespoły orkiestralne i choralne (współudział wzięło Tow. śpiewackie „Lutnia") ze swego trudnego zadania z możliwą starannością. Dyrygowali na przemian dyr. Mieczysław Sołtys i prof. A. Sołtys (junior), zbierając rzęsiste oklaski za artystyczne kierownictwo, któremu udało się wywołać umiejętnie dużo — zwłaszcza w drugiej części oratorjum — potężnych efektów zbiorowych.

Koncert skrzypka prof. Wacława Kochańskiego urządzony przez „Ognisko" na dochód sanatorjum nauczycielskiego powiódł się doskonale. Dodać należy, że sala Tow. muzycznego była szczelnie zapełniona mimo napisu, zapowiadającego dobroczynny cel tej produkcji... Czytelnicy niechaj wybaczą ten zwrot nieco przesiąknięty pesymizmem, uzasadnionym wobec tylu smutnych doświadczeń. Gra koncertanta, jak wiadomo, brawurowa i — ogólnie biorąc — piękna, wykazywała specjalnie w G-moll koncercie Brucha tyle nerwowego niepokoju, że kontury rytmiczne w niektórych ustępach tej kompozycji musiały się zatrzeć, a „Finale" nawet ucierpiało na punkcie dokładności technicznej. O wiele lepiej wypadły utwory o mniejszych rozmiarach a zupełny sukces zapewniły

prof. Kochańskiemu artystyczne interpretacje dzieł Kreislera, Brucha „Kol Nidrei“ i własnej parafrazy na temat z op. „Carmen“.

Sezon operowy dobiega „po długich i ciężkich cierpieniach“ do swego końca. Szczęście mu nie sprzyjało — jak wiadomo — a ostatnia nowość „Warszawianka“ (opera w 1 akcie Alfreda Stadlera. Słowa z pieśni r. 1831 Stanisława Wyspiańskiego,) z powodu zupełnie nieodpowiedniego wykonania połowiczny tylko sukces odniosła. Jak wielkie i trudne zadanie złożył na swe barki p. Stadler, kompozytor początkujący lecz niewątpliwie wyjątkowo uzdolniony, o tem poucza już wszystkich sam napis na afiszu, powyżej dosłownie skopiowany. Libretto wyjęte z dzieła Wyspiańskiego odznacza się takim polotem poetycznym słowa, taką siłą dramatyczną akcji i taką jaskrawością okazałych efektów scenicznych, że muzyka — chcąc po części choćby dostroić się do poziomu treści — musiałaby być oparta o pomysły niezwykle jędrne, oryginalne, potężnie działające na słuchacza. A jeżeli tego cudu nie mogą już okazać same pomysły (bo inwencja w kompozycjach nowoczesnych należy do czynników coraz rzadszych) to owe dramatyczne zgrzyty — idąc za przykładem modernistów — powinna wywołać harmonizacja układu i instrumentacja opery. Nie inaczej postąpił, a raczej usiłował poradzić sobie p. Stadler, lecz forma zewnętrzna ułożona bardzo umiejętnie i z pewną rutyną nie dorasta jeszcze do wysokości, na jakiej stanąćby musiała w danym wypadku ilustracja muzyczna. Z kompozycyi, o której mowa, wyziera niejednokrotnie uznania godny zamiar wprowadzenia do opery melodyjności obecnie „wyklętej“, lecz trudno zamilczeć, że tematy p. Stadlera — a raczej ich przeprowadzenia — bardzo często wnoszą reminiscencje z oper włoskich i innych, których styl wpłynął na twórczość autora „Warszawianki“ niezależnie od jego woli. Nie brak jednak tej operze momentów zręcznie ułożonych, nastręczających śpiewakom sporo sposobności do popisu. Jedynie przedstawicielce Marji udało się wyzyskać wokalnie swą partję i stworzyć ponadto sceniczną postać dostosowaną do „milieu“ tego salonu z r. 1831, obsadę innych ról nazwać wypada niestety zupełnie nieodpowiednią. Zamiast kreacyj wykazujących jakie takie przejęcie dał nam ten zespół szereg partyj odśpiewanych z indyferentyzmem towarzyszącym zazwyczaj lekcjom śpiewu. O wiele lepiej — gdy chodzi o całość wykonania — wypadło wznowienie czarująco pięknej opery Masseneta „Manon“, pozostawiające jednak pod względem „*mise en scène*“ również niejedno do życzenia. Precyzyjny współudział zespołu wokalnego i orkiestralnego opracował bardzo sumiennie dyrygient p. Józef Lehrer: brzmienie scen zbiorowych i finałów było nienaganne a interpretacja „intermezza“ orkiestralnego artystyczną. Na pierwszym planie zajaśniała Manon Lescaut, znakomita w śpiewie i grze scenicznej, subtelna w deklamacji, pełna wdzięku jako aparycja (p. Ewa Bandrowska). P. Józef Woliński (Kawaler de Grieux) śpiewał rytmicznie i bardzo starannie; wyjątkowo piękny głos tego śpiewaka domaga się wprost wyższego wyszkolenia.

Chcąc uzupełnić sprawozdanie z ruchu muzycznego w pierwszej połowie maja wypada jeszcze poświęcić parę słów interesującej produkcji na cel dobroczynny z współudziałem p. Stanisławy Korwin-Szymanowskiej i prof. Dezyderjusza Danczowskiego, wiolonczelisty. Artystka powyżej wymieniona złożyła swój program z pieśni modernistów polskich i francuskich, przypuszczam więc, że w obec tego „*embarras de richesse*“ zwolennicy wszystkich kierunków kompozytorskich mogli być zadowoleni. Ostatni popis tej znakomitej śpiewaczki nasuwa te same refleksje jak poprzednie jej występy: spokojna kantylena na tle liryzmu lub stylu klasycznego sprawia wrażenie dzieła sztuki odtwórczej wprost mistrzowskiego, gdy wszelkie usiłowania

na polu koloratury wykazują rodzaj walki z czynnikiem dla charakteru jej głosu nieprzychylnym. Ogólny zachwyt wywołały swietnie interpretowane pieśni Brahmsa, niemniej pieśni kompozytorów francuskich i „Stänchen“ Ryszarda Straussa. Jako kompozytor debiutował (w programie polskich pieśni) Prof. A. Sołtys, którego pieśń „Przyjście“ wywołało gromkie oklaski. Wiolonczelista prof. Danczowski, już znany naszej publiczności jako członek polskiego kwartetu smyczkowego, gra bardzo muzykalnie i z pewnem, rzec można, zacięciem już wirtuozowskiem. W sonacie Boccherini'ego (partję fortepianową wykonał Dr. Edward Steinberger) ton p. Danczowskiego wydawał mi się nieco ostrym, pozbawionym owej rzewności, która powinna stanowić cechę charakterystyczną wiolonczeli. Wina tego brzmienia spada — być może — na jakość instrumentu. Nadzwyczaj pięknie wypadło Rondo Dworzaka wykonane przez koncertanta wprost artystycznie. Publiczność zebrała się niezbyt licznie. To się rozumie i nie zadziwi nikogo, zważywszy, że piękny ten koncert urządzono — na cel dobroczynny...

Fr. Neuhauser.

RUCH MUZYCZNY W WARSZAWIE.

IV.

Myśl rzucona przez p. Leopolda Binentala, referenta zabytków muz. z Minist. Sztuki, zaczyna już owoce wydawać, bo oto dnia 24. kwietnia usłyszała Warszawa koncert poświęcony wyłącznie mistrzom polskim XVI. i XVII. wieku a złożony z archaicznych utworów wokalnych i instrumentalnych, podanych w formie produkcji zwięzłej, lecz należycie urozmaiconej. Komitet ten zorganizowało Ministerstwo Sztuki i Kultury, które w myśl uprzystępnienia muzyki o wyższem znaczeniu artystycznem, przeznacza pewne fundusze na urządzanie koncertów za wolnym wstępem, aby muzykę polską, zwłaszcza tę mniej dla ogółu przystępną, popularyzować, wpływając równocześnie na zapoznanie się szerszych warstw słuchaczy z przeszłością muzyki naszej po większej części obcej nawet ludziom inteligentnym i zajmującym się zresztą dość żywo sprawą kultury ojczystej.

Odczyt, którym p. Binental poprzedził produkcję, spełnić miał właśnie to zadanie informacyjne. I spełnił je istotnie bardzo dobrze. Prelegent jasno, wymownie i zwięźle przedstawił obraz muzyki polskiej owych czasów, a w szczególności zajął się osobami Mikołaja Gomółki, Wacława Szamotulskiego, Mikołaja Zieleńskiego, Adama Jarzębskiego, Jana Rybickiego, Andrzeja Paszkiewicza i Bartłomieja Pękiela, których utwory znalazły się na programie. Odczyty tego rodzaju powinny być urządzane często i powtarzane bez skrupułu, gdyż obawa jakoby się słyszało rzeczy znane i wiadome, nie może mieć podstawy, zawsze bowiem pozostają jeszcze ogromne zastępy publiczności na tym punkcie nie uświadomionej należycie. A przecież od niczego nie zależy w tym stopniu powodzenie naszej muzyki współczesnej jak od ugruntowanej wiary w jej przeszłość. Wiarę zaś tę powinni szerzyć wszyscy, którzy na opinję mają wpływ jakikolwiek.

Utwory przedstawione w koncercie piątkowym mówią zresztą za sobą same najlepiej. Słuchając ich, nie mamy potrzeby wzbudzać w sobie sztucznie dopiero respektu dla ich wieku, zainteresowania dla ich zabytkowości, i uznania dla kunsztu im właściwego. One podobać się mogą same dla siebie. Kompozycje Gomółki i Szamotulskiego swoją prostą harmonją, kompozycje Pękiela swą bogatą polyfonią, kantaty Rybickiego melodyjnie świeże, a w brzmieniu ogólnem wokalno-instrumentalnem tak odrębne, to wszystko rzeczy o niezaprzeczonej piękności dawnego mistrzowskiego obrazu, którego technika jest odmienna od dzisiejszej, ale który niemniej przykuwa uwagę widza i wywołuje wrażenie skończonego piękna. A w dodatku jakaż to delikat-

ność u tych ludzi, jaka świadomość celu i znajomość środków! Ani oni nie nużą przepełnieniem i rozwlekłością utworów, ani żadnych banalności lub ekstrawagancji słuchać nie każą. To krótkie używanie muzyki jest dla kompozytora, dla wykonawcy i dla słuchacza chwilą prawdziwej przyjemności, jakże dalekiej od dzisiejszych wyrafinowanych udręczeń nerwowych!... W koncercie archaicznym brał udział chór pod dyrekcją p. St. Kazury, a nadto panie Adela Comte-Wilgocka i Marja Trąmpczyńska oraz instrumentaliści skrzypkowie i oboiści. Wszyscy z rzetelnem powodzeniem artystycznem.

A kiedy weszliśmy na przedmiot polskiej twórczości, to zapisać się godzi, iż po omówionym zeszłym razem koncercie kompozytorskim Szymanowskiego, słyszeliśmy cały szereg utworów ostatniej i przedostatniej doby, a więc Symfonję St. Kazury utwór początkującego dopiero kompozytora, dalej poemat symf. Piotra Rytla „Św. Jerzy", rzecz dobrze zbudowaną i instrumentowaną efektownie, znany z lat dawniejszych poemat symf. Opieńskiego „Zygmunt i Barbara" grany obecnie dwukrotnie z powodzeniem, wreszcie koncert skrzypcowy Młynarskiego świeżo skomponowany. Koncert ten (sprawozdawca nie mógł go słyszeć niestety) zdaniem ogólnem należy do utworów zręcznie i efektownie napisanych, spotkał się tedy również z powodzeniem i będzie jeszcze powtórzony niebawem. Wielkiem zainteresowaniem otoczył tutejszy świat muzyczny wykonanie nieznanego dotąd kwintetu smyczkowego Juljusza Zarębskiego, jak wiadomo przedwcześnie zmarłego, wysoce uzdolnionego kompozytora i pianisty. Utwór ten, zagrany z manuskryptu, przy udziale pianisty Turczyńskiego i stałego kwartetu konserwatorjum (Dubiska, Fliederbaum, Młynarski i Eli Kochański) nie zawiódł oczekiwań, jeżeli idzie o pierwszą część, która okazała się rzeczą pod względem formy i pomysłów najzupełniej dojrzałą, a nawet piękną; ale dalsze, ani tego napięcia pomysłowości nie wykazują, ani też nie łączą się w całość jednolitą. Mimo to kwintet powinienby być wydany i wykonywany, bo na każdy wypadek, jest to jedna z niewielu lepszych rzeczy naszej kameralnej muzyki. Kompozytor instrumentalista Zarembski podobnie jak i pieśniarz Pankiewicz, również zmarły przedwcześnie, powinniby w ogóle zwrócić na siebie większą uwagę wszystkich, którzy muzyką naszą zajmują się bliżej: wykonawcy, krytycy i pisarze.

Produkcję pierwszorzędnego znaczenia artystycznego przyniósł tutejszej publiczności wieczór pieśni Juljusza Wertheima. Młody ten kompozytor o talencie bardzo wybitnym, dał słyszeć przeszło dwadzieścia pieśni w inteligentnem i bardzo muzykalnem wykonaniu swej siostry panny Devery, a przy własnym subtelnym akompaniamencie. Pieśniom tym wróżyć można przyszłość jak najlepszą, są to bowiem rzeczy pisane w stylu nowoczesnym wprawdzie, lecz z zachowaniem linji melodyjnej głosu doskonałem, i z utrzymaniem równowagi środków zupełnem. Pomysły muzyczne Wertheima naturalne i szlachetne, wiążą się z tekstem wybornie, wydobywają deklamację na pierwszy plan, nie gubiąc przytem wdzięku melodyjnego, ani zatapiając się w abstruzyjności i przesadzie modernizmu, mimo, że z drugiej strony od konserwatyzmu lub zdawkowego, pospolitego stylu, poszukującego łatwych efektów, trzymają się zdaleka.

Oprócz Wertheimowskiego, odbyły się jeszcze dwa inne wieczory pieśni: Górskiego i Wielhorskiego. Pierwszy z nich należy do starszej generacji, i pisząc spiewnie a swojsko, cokolwiek za mało zwraca uwagi na subtelniejsze wymagania nowoczesnej pieśni, drugi zadowala się młodzieńczą obfitością myśli, której nie umie jeszcze nadać odpowiedniej formy, nie czyniąc przytem należytego wyboru tematów przy kontynuowaniu całości (sonata!) ani przy zużywaniu ich do pieśni.

Między pieśniarkami osobno koncertującemi, z powodzeniem wyróżniły się panie Wawnikiewicz-Tatarczuchowa i Stanisława Argasińska ze Lwowa, Ma-

rja Bogucka z Pragi i Helena Zboińska-Ruszkowska artystka opery tutejszej. Pani Wawnikiewicz dotąd w Warszawie nieznana, zaimponowała światu muzycznemu swoją wytworną sztuką śpiewacką i miękkim, ładnym, dźwiękiem swego sopranu. Tamte panie, zbierały oklaski od dawnych swych i stałych zwolenników.

Zresztą, poza licznemi koncertami symfonicznemi (IX-tą wykonywano trzykrotnie) i wirtuozowskimi (Melcer, Michałowski, Petri, Śliwiński, Paweł Kochański, Wacław Kochański i inni) wspomnieć należy jeszcze o wykonaniu „Wesela Figara" — na estradzie. Ale o tej produkcji, danej na benefis p. Birnbauma, wyrazić się można niestety ujemnie tylko, była ona bowiem już w samym pomyśle swoim zupełnie poroniona. Mozart operowy, estrady nie znosi, gdy się go przedstawia w większych jakichś kompleksach. Pięknym natomiast sukcesem artystycznym poszczycić się mógł dyrygencki koncert Waghaltera z Berlina, mimo, że na programie umieszczono najbardziej ograne rzeczy, jak „Symfonję patetyczną", „Wełtawę" Smetany, wstęp do „Tristana" i t. p.

Repertuar opery warszawskiej jest ciągle rozpaczliwie monotonny, co zapewne musi oddziaływać ujemnie i na lwowską operę, której repertuar również jest powodem nieustannych utyskiwań prasy. Zadanie urozmaicania tych bez końca powtarzających się Halek, Butterfly, Tosk, Żydówek, Traviat, Aid, Rigolletów i t. d. leży całkowicie w obsadzie, zmieniającej się często, jakkolwiek niezawsze szczęśliwie. Gościnne występy to już ozdoba wyższej kategorji, chociaż także niezawsze w znaczeniu artystycznem. Spiewaczki lwowskie, jeżeli nie wszystkie z przynależności, to z pochodzenia odgrywają tu rolę pierwszorzędną, nie mówiąc bowiem o stale angażowanych jak Matylda Lewicka, Marja Mokrzycka, Helena Ruszkowska, Kuncewiczówna, Jaroszówna, wszystkie występujące gościnnie są to znane jaknajlepiej ze Lwowa artystki, dość wymienić panią Stanisławę Argasińską, która tu parę razy z powodzeniem na scenie spiewała, panią Helenę Dębicką z wiedeńskiej Volksopery i p. Marję Gembarzewską z Monachjum, które obecnie gościnne występy rozpoczynają. Bardzo dobrze przedstawiła się mezzosopranistka p. Szafrańska z Krakowa w „Carmenie". Do gościnnych występów interesujących, zaliczyć należy dalej spektakle prowadzone przez świeżo zaangażowanego kapelmistrza p. Piotra Stermicza i jednorazowy występ dr. Rodzińskiego ze Lwowa. O Piotrze Stermiczu i jego wytrawnej batucie, trudno coś nowego powiedzieć ponad stwierdzenie, iż tutejsze sfery artystyczne duże pokładają nadzieje w tej doskonałej akwizycji. Niepospolite zaś uzdolnienie dr. Rodzińskiego znalazło tu również uznanie ogólne: zarówno krytyka jak i cały personal operowy odczuły w nim dyrygenta o przyszłości niezakwestjonowanej.

Zapowiedziane zmiany repertuaru, jak dotąd nie doczekały się jeszcze zrealizowania. „Hagit" Szymanowskiego nie ukaże się tak rychło, natomiast cykl „Pieśni Hafisa" tegoż kompozytora, otrzymawszy ornamentykę choreograficzną ma się niebawem pojawić na scenie w wykonaniu p. Dobosza z towarzyszeniem orkiestry i baletu.

St. Niewiadomski.

RUCH MUZYCZNY W SZWAJCARJI.

Ruch muzyczny w Szwajcarji uległ w czasie wojny specjalnej ewolucji: unarodowił się. — Obecnie pisarze fachowi szwajcarscy — w pierwszym rzędzie najznakomitszy z nich G. Doret — toczą taką samą walkę o miejsce dla utworów szwajcarskich w programach koncertów symfonicznych jak nasi — warszawscy recenzenci. W Szwajcarji najwięcej na naganę zasługuje Genewa, gdzie kapelmistrz p. Ansermet przez kilka sezonów dawał miejsce w programach przeważnie młodo-rosyjskiej muzyce — na pochwałę Zurych. który w tym roku zainaugurował z ini-

cjatywy kapelmistrza p. Andreae szereg popularnych koncertów wyłącznie szwajcarskim kompozytorom poświęconych. Praca nad narodową twórczością w Szwajcarji doznaje zresztą od szeregu bodaj od 20 lat — poparcia dzięki „Towarzystwu muzyków szwajcarskich. które c o r o c z n i e urządza zjazd połączony z szeregiem koncertów poswięconych dziełom miejscowych kompozytorów. — Na zjazdach tych bywają wykonywane dzieła — znane i nieznane — bez różnicy kierunków — starych. młodych i najmłodszych autorów.

Będzie niezawodnie interesujące zapoznanie się kiedyś i u nas z najbardziej wartościowymi utworami sztuki szwajcarskiej jak „Symfonja szwajcarska“ Hermanna Sutera. Kwartet Henryka Gaguebin'a. pieśni G. Doreta. Niggli'ego itp. Herman Suter jest kapelmistrzem symfonicznych koncertów w Bazylei. która posiada swoje własne bogate życie artystyczne — w jego właśnie rękach ześrodkowane. Do tradycji miejscowych należą wielkie koncerty chóralno-orkiestrowe odbywające się dorocznie w słynnej bazyleskiej katedrze. Tegoroczne wykonanie Passji Św. Mateusza I. S. Bacha było godnem świetnych tradycji — podobnie jak zeszłoroczna Msza h-mol. Utrzymując tradycje idzie jednak H. Suter z postępem badań historycznych — zastępując używany dotychchczas jako akompanjament do recytatywów Passji nowożytny fortepian — klawesynem. Impuls do tego pomysłu dała Wanda Landowska. która też rolę amkompanjatorki w tegorocznych koncertach objęła. Kto raz słyszał klawesyn w tej roli — oryginalnie przez Bacha mu wyznaczonej — nie zgodzi się już nigdy na mięszanie do kolorytu passyjnej orkiestry dźwięku choćby najlepszego Steinway'a czy Bechsteina.

Kończąc te krótkie kronikarskie wzmianki o szwajcarskiem życiu muzycznem należy na zakończenie wspomnieć o koncercie d a w n e j p o l s k i e j m u z y k i. który miał miejsce w Bernie dnia 12-go kwietnia w protestanckim „kościele francuskim“. — Na program złożyły się polifoniczne utwory wokalne naszych mistrzów XVI i XVII-go wieku (M. Gomółka, Zieleński. Paszkiewicz. Gorczycki). kolendy polskie (częściowo w opracowaniu St. Niewiadomskiego) oraz piosenki transponowane na śpiew z tabulatur: organowych i lutniowych: „Zakłółam się tarniem“. „Idzie szewczyk po ulicy“ (tabulat. org. z 1541 r.) oraz „Czarna krowa“ (tab. lutniowa Bakfarka). Utwory wokalne wykonane były przez zespół śpiewaczy: „Motet i Madrygał“ istniejący w Lozannie pod dyrekcją H. Opieńskiego od r. 1916. Szereg dawnych tańców polskich odegrała z wielkim artyzmem na klawesynie Wanda Landowska. Dla nas interesującymi winny być głosy opinji miejscowych dzienników. które koncertowi temu poświęciły długie artykuły. Sprawozdawca „Bundu“ stwierdza. że „ci starzy panowie z trudnymi do powtórzenia nazwiskami są mistrzami. którzy godnie obok najbardziej znanych stanąć mogą. — Psalmy Gomółki na przykład w swej charakterystycznej — sens tekstu wyczerpującej deklamacji — sięgają wyżyn najprawdziwszej sztuki wyrazu (Ausdrucks-Kunst). Nawet Polakom stale nieprzychylny „Berner Tageblatt“ skonstatował że: „te utwory lat dawnych wydobyte z archiwów brzmiały „wspaniale jak piewszego dnia“ („herrlich wie am erstem Tag“). Utwory orkiestrowe (Tamburetta Jarzembskiego oraz tańce) oraz świeckie piosenki uderzyły sprawozdawcę „polsko-słowiańską melodyjnością i oryginalną rytmiką“.

Koncert urządzony był przez poselstwo polskie w Bernie pod patronatem pani Motta (żony prezydenta Rzptej Szwajcarskiej) oraz pani Paderewskiej; na koncercie — również jak i na raucie wydanym następnie przez poselstwo byli obecni oboje pp. Paderewscy oraz przedstawiciele świata artystycznego i całe nieomal międzynarodowe ciało dyplomatyczne.

H. O.

DWA KONKURSY MUZYCZNE.

Wydział Towarzystwa śpiewackiego „Echo“ w Krakowie rozpisuje niniejszem konkurs na najlepszy utwór koncertowy świecki, opracowany na chór męski *„a capella“*. — Temat i objętość utworu dowolna, tekst ma być zaczerpnięty wyłącznie z polskiej poezji. O nagrody, a to: pierwszą w kwocie 1.000 Mkp., drugą 750 Mkp., i trzecią 500 Mkp., jakoteż dalsze w formie zaszczytnych odznaczeń ubiegać się mogą kompozytorowie polscy. — Utwory nadesłane na konkurs muszą być oryginalne na żadnym konkursie nie nagrodzone, nieogłoszone drukiem i przez żadne Towarzystwo śpiewackie dotychczas nie wykonane. — Nagrodzone lub też zaszczytnie odznaczone utwory stają się własnością Towarzystwa na przeciąg dwóch lat, licząc od dnia ogłoszenia wyniku konkursu w dziennikach polskich i nie mogą być w tym czasie przez autorów ogłaszane drukiem lub wykonywane przez inne Towarzystwa śpiewackie. Pozatem zastrzega sobie Towarzystwo prawo wykonywania nagrodzonych i odznaczonych utworów na produkcjach własnych oraz prawo ogłoszenia tych utworów drukiem w śpiewniku redagowanym przez Krakowskie „Echo“, względnie rozpisanie dla swojej biblioteki, bez specjalnego zezwolenia autorów, także i po tym terminie. Utwory zaopatrzone w godło, do których należy dołączyć zamknięte koperty z nazwiskiem i adresem autora, nadsyłać należy jako przesyłki polecone pod adresem: Radca Marjan Fontana, prezes „Echa“ Kraków, ul. Krupnicza 14, III. p. najpóźniej do dnia 1. lipca 1920 r. Utwory nienagrodzone odebrać będzie można pod tym samym adresem do końca listopada 1920 r. nieodebrane w tym terminie utwory stają się własnością Towarzystwa. — Skład jury konkursowej ogłoszony zostanie z początkiem lipca 1920 r.

Za Wydział:

Marjan Kiernik mp. sekretarz. *Marjan Fontana mp.* prezes.

Chór młodzieży szkolnej „Harfa“ we Lwowie ogłasza konkurs na utwory chóralne pod następującymi warunkami:

1. Utwory mają być napisane na chór męski bez towarzyszenia instrumentu *(a capella)*.

2. Forma i rozmiar utworu zupełnie dowolne.

3. Słowa do tych utworów mają być zaczerpnięte z literatury polskiej.

4. W konkursie mogą brać udział jedynie uczniowie narodowości polskiej szkół średnich i wyższych zakładów naukowych wszelkich kategorji.

5. Nagrody za najlepsze utwory wyznacza się w następującej wysokości.

a) jedna nagroda pierwsza w kwocie 1.000 M.
b) dwie nagrody drugie w kwotach po 750 M.
c) trzy nagrody trzecie w kwotach po 500 M.
d) pięć odznaczeń pisemnych.

6. Utwory nagrodzone, lub odznaczone stają się własnością „Harfy“ z ewentualnem prawem wydawnictwa, nie odebrane zaś rękopisy w przeciągu pół roku po ogłoszeniu wyniku konkursu stają się również własnością „Harfy“.

7. Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 30. września 1920.

8. Utwory w kopertach zamkniętych oznaczone pewnem godłem, oraz listy z nazwiskiem i adresem kompozytora w osobnych kopertach, znaczonych tem samem godłem należy nadsyłać pod adresem: Józef Sołtysik student medycyny, Lwów ul. Nabielaka l. 26.

9. W skład komisji konkursowej wchodzą:

Prof. Dr. Juljusz Balicki,
Ppor. Roman Belohlavek,
Prof. Lesław Jaworski,
Dyr. Antoni Kinalski,
Prof. Franciszek Neuhauser,
Dyr. Antoni Rangl,
Dr. Artur Rodziński,
Prof. Adam Sołtys.
Józef Sołtysik.
Dr. Emund Walter.

WIADOMOŚCI Z KRAJU I ZAGRANICY.

Akademja muzyczna w Poznaniu. Departament Sztuki dzielnicowego ministerjum w Poznaniu powziął zamiar założenia Akademji muzycznej. Nowa ta uczelnia będzie obejmowała kurs średni (konserwatorjum) oraz wyższy (Akademję) wykształcenia muzycznego. Na dyrektora powołano p. Henryka Opieńskiego.

Zjazd muzyków polskich odbędzie się w Warszawie w celach ekonomicznych za kilka miesięcy. Termin Zjazdu będzie niebawem ustalony. Komitet organizacyjny stanowią następujący członkowie: Melcer Henryk przewodniczący, Szymanowski Karol pierwszy zastępca przewodniczącego, Różycki Ludomir drugi zastępca przewodniczącego, Marczewski Feliks sekretarz, Bukowiński Adam zast. sekretarza, Chojnacki Roman skarbnik, Birnbaum Zdzisław, Jelenta Cezary, Maszyński Piotr, Niewiadomski Stanisław, Robowska Lucyna, Rudigerowa Marja, Rytel Piotr, Statkowski Roman.

Leksykon H. Riemana dzieło, jak wiadomo bardzo poważne ukazało się obecnie w 9-tem wydaniu. Redaguje je po śmierci Riemana Dr. Alfred Einstein.

Nowe opery. Feliks Nowowiejski pracuje nad operami „Castelletto“ i Obieżysasi“. Ignacy Waghalter ukończył partyturę opery „Satanie“, której libretto zaczerpnął z polskiej komedji. Podając tę wiadomość „Signale“ nie zaznacza z jakiej. Zygfryd Wagner napisał dwie nowe opery „Anioł pokoju“ i „Kowal z Marienburga“. Oskar Nedbal wykańcza dwuaktową operę p. t. „Kmieć Jakób“. Treść zaczerpnął z komedji Lopeza de Vegi, libretto układa mu Władysław Nowak. Leon Fall napisał wielką operę poważną „Złoty ptak“ a kompozytor włoski Zandonai autor „Franceski de Rimini“, podobno z powodzeniem dziś dawanej we Włoszech, napisał nową operę p. t. „Droga przez okno“. Janaczek kompozytor „Jenoufy“, opery przed niedawnemi laty tak żywo omawianej, wystawi wkrótce na scenie narodowej w Pradze nowe swe dzieło: „Broucek“ według sztuki Swatopluka Cecha ułożone. Eugenjusz d'Albert pracuje nad nową operą „Mariechen von Nymwegen“.

Pani Charles-Cahier znakomita mezosopranistka znana zarówno z występów scenicznych jak i z koncertów, święci w Finlandji olbrzymie tryumfy, które podobno przewyższają wszystko, co najsłynniejszym śpiewakom w hołdzie składano. Koncert jej dobroczynny dany w Helsingforsie przyniósł 60.000 M. czystego dochodu. Prezydent obdarzył artystkę wysoką dekoracją, honorowa kompanja z muzyką żegnała ją na dworcu.

Aleksander Zemlińsky znany kompozytor czeski ma stanąć na czele nowej niemieckiej Akademji muzycznej w Pradze i równocześnie objąć najwyższą klasę kompozycji w tymże instytucie.

Omyłki druku w Nr. 13. i 14. Pomiędzy wierszem 12 a 13 pierwszej kolumny na str. 99 opuszczono słowa: *„jednostek nieraz bardzo wpływowych, którym tych ideałów...“*

Zaś w wierszu trzecim kolumny drugiej słowo: *„stosunków“* tak, że zdanie to opiewać będzie:

„jest też już więcej rzeczą znajomości stosunków, niż...“

Wydawca i odpowiedzialny redaktor: Józef Georgeon. Z drukarni M. Schmitta i S-ki.